Rainer Maria Rilke

von

Paul Zech

Wilhelm Borngräber Verlag Neues Leben
Berlin

Alle Rechte vom Verleger gewahrt. Copyright by Wilhelm Borngräber Verlag Neues Leben Berlin W

Der moderne Dichter

II

I

Von all den heutigen führenden Dichtern, (und es sind ihrer mehr denn ein halbes Dutzend) die kraft ihrer genialischen Überlegenheit, ihrer revolutionären Kraftgebärde und künstlerischen Totalität als Meister angestaunt und sklavisch verehrt werden, haben nicht alle so suggestiv auf die Jugend gewirkt, wie Stefan George und Rainer Maria Rilke. Wenn nun auch viele „sich fühlende“ Jünger aus der Schulstube des großen George kaum mehr denn eine verzerrte Karikatur des Meisterbildes über ihre schamlose hohle Fratze gleichsam als Tarnkappe stülpen konnten und darunter parasitenhaft weiterbohrten in Rinde und Mark des Georgeschen Weltbaums, so dürfte es doch einige abseitige ernsthafte Schüler geben, die zwar nicht gerade die wuchtende Leidenschaft, immerhin aber die Beseelung des Stiles, die Kultur des Wortes und Läuterung des Gedankens erbten. Nur daß sie die erlesenen, kostbar getriebenen Gefäße nicht bis zum Rande mit einem geläuterten Blut unterster Strömungen füllen konnten, entlarvt sie als sterile Schwächlinge oder kolorierte Mechanoplastiken. Sie täuschen sich genau so blindlings über die Psyche des Georgeschen Gedichtes, wie der Meister sich über Wert und Unwert von Gefolgschaften getäuscht hat.

Stefan Georges Abwehr wider die hämischen oder

wohlmeinenden Angriffe, die sich allerorts über die Flachköpfigkeit seiner geliebten Schüler ergoß, klingt zwar bestimmt und klar, aber dennoch ein wenig mütterlich wohlwollend und unkämpferisch. Und sicherlich ist von den „beschützten“ Internen, von denen, die die große Stefan-George-Geste der Absonderung vom profanen Haufen beibehielten wie einen mystischen Krampf, nichts übrig geblieben an schöpferischer Geistigkeit als ein Bündel unmaßgeblicher Formkompositionen, Fragmente und Studienblätter. So sehr aristokratisch verhalten deren Stil auf den ersten Blick auch erscheinen mag, „Georgisch“ ist im besten Falle daran doch nur das Kniffliche des erlernten Handwerks.

Aber nicht an diese bleichen, blutlosen Brüder, dienend und weihräuchernd um den asketischen Abt geschart und prärafaëlitisch in Haltung und Geste der Außenwelt gegenüberstehend, denke ich, wenn ich von einem Einfluß Stefan Georges auf die Jugend spreche, vielmehr erkenne ich eine heilsamere und gerade darum um so wertvollere Einwirkung Stefan Georgeschen Wegweisertums im Werk ganz fernstehender und blutvoller Kunsteleven. Dichter, die nachgerade erst anfangen, die Augen zu heben von der Zeremonie des schöpferischen Aktes. Jene Jugend, die ihren draufgängerischen Willen zu zügeln weiß durch das Ethos der Selbsterkenntnis, der

Lügenfeindlichkeit und durch den Glauben: daß Stoff keineswegs eine käufliche Sache ist. Sie alle haben mehr oder minder die Tendenz: Stimmungen des inneren Erlebnisses zu verwirklichen. Sie besitzen die nuancierte Sensibilität des Nach-innen-Horchens, Instinkt für Maß und Linie, und die Fähigkeit, eine Vielzahl von Strömungen zu organisieren. Sie haben ein geschärftes Gesicht für Stileinheit insoweit, daß sie die einfließende Wirklichkeit deformieren und ein Sinnbild daraus formen: Sprache lediglich als ein gefügiges und kostbares Material benutzen. Weltanschauung oder ähnliche Heilslehren sind diesen Dichtern (es erübrigt sich, hier Namen zu nennen) eine ungefüge, unkünstlerische Materie. Sie mischen sich nicht in die unduldsamen Kämpfe des Alltags, sind antisozial und gegen den Krieg. Trotzdem sind sie im Grunde nicht leidenschaftlos, sondern verhüllen die Zuckungen des Blutes mit einem funkelnden Schleier. Und darin gleichen sie eben dem großen Vorbilde: sie protzen nicht pausbäckisch mit Leben und Erlebnis. Sie sind einsame Waller im kunstfeindlichen Lärm des Schachers, der Massenabfütterung, der journalistischen Geste. Sie sind Dichter einer Jugend, die das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt. „Die im Leiblichen und Geistigen nach schönen Maßen sucht. Die von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung sich

ebenso gelöst hat, als von verjährter, landsknechtischer Barbarei. Jugend, die die steife Gradheit sowie das geduckte Lasttragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreitet. Jugend, die schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinne eines Stammes auffaßt. Jugend, auf die ein Strahl von Hellas fiel."

Anders, viel anders dreht sich die Schar der Licht saugenden Planeten um die Sonne Rainer Maria Rilke. Wie denn auch das Wesen der Rilkeschen Kunst von einem dem Stefan Georgeschen entgegengesetzten Pol abzuleiten ist. Diesen Pol, seine Magie und das Unerschlossene bloßzulegen für den abseitigen Beschauer, soll nun hier versucht werden. Allerdings kann der Urträger dieser polaren Magie nur angedeutet werden. Der Urempfänger jedoch soll eine breitere Würdigung erfahren. Eine Psychologie seiner Trabanten wird sich naturgemäß da und dort aus Details von selbst ergeben.

II

Die Anfänge des Rilkeschen Gedichtes reichen in eine Zeit zurück, die mit verhaltenem Atem und staunender Gebärde vor dem Nachhall des Verlaineschen „art poetique" stand:

„Du sollst es nicht nach Regeln zwingen,
laß dein Gedicht im Winde wehn,
laß es gelöst zu Hauch zergehn:
Musik, Musik vor allen Dingen."

Das war wie ein dumpfes Medium in die Sinne aller gebleit. Nicht künstlich fingiert: es lag in der Luft wie eine Frühlingsahnung und bog sich wuchtend über die dumpfe Mulmigkeit der naturalistischen Unmelodik. Der Typus des Dichters war verwischt und gemein mit dem Gemeinen. Langsam begann er sich wieder aufzurichten, riß den Schimmelpilz aus den Ohren und schuf wieder ein Niveau.

Der Begriff des Niveaus setzte zwar ein Publikum, das ihn sich zueignete, nicht voraus. Aber er war durchaus konsequent, wenn auch nur angedeutet als großer Umriß. Er war ideal, und körperlos schon von wunderbarer Kraft. Er enthielt alle Sensibilität des rein Seelischen und vom Bloß-Realen Abgewandten. Nicht im Sinn mehr zwängte sich das Leben, sondern es pochte als maienseliges Rauschen im Blut. Tief erregendes Rauschen in Maß und Klang.

Die dichterischen Wirkungen des neuen Niveaus, soweit sie sich als solche überhaupt noch nachweisen lassen, beruhten auf allerintimster und intensivster Beobachtung der einzelnen Gefühlserlebnisse, verbunden mit einer ebenso eindringlichen Beobachtung der Form und der Sprache. Sonderlich der Sprache,

als eines für sich bestehenden Komplexes außerhalb der Erlebniswelt. Der anscheinend äußerliche, in Wirklichkeit aber fundamentale Unterschied zwischen seinem Verfahren und dem Verfahren des naturalistischen Niveaus beruht einzig darin, daß die gestaltende Arbeit des letzteren damit beendigt war, sobald die Sprache als ein adäquates Ausdrucksmittel sich dem Geschehnis anschmiegte wie eine gut passende Hülle, wie ein buntes Einwickelpapier. Für das neue Niveau aber ergab sich eine zweite Arbeit, bei der die Sprache sowohl Mittel wie auch Gegenstand eines künstlerischen Bemühens bildete. Das ist nun keineswegs als gegnerischer Prozeß aufzufassen, eher schon wie eine Parallele, die sich allmählich zuspitzt und Einheit wird. Eine gedrungene Einheit, die im Melos endet.

Wie sehr das Musikalische zu allen Zeiten intensivster Verskultur ein wichtiges Bestandteil der Form war, läßt sich aus unzähligen Beispielen beweisen. Schiller, der doch im Grunde eigentlich nur Lehrgedichte und keine rein lyrischen formte (die Melodie im Pathos war nur ein phonetischer Rhythmus), schrieb an Körner: „Das Musikalische des Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.“ Oder er findet, daß die Empfindung bei ihm anfangs ohne bestimmten und klaren Gegen-

stand sei; dieser bilde sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung gehe vorher, und auf diese folge bei ihm erst die poetische Idee. —
Daß der Dichter sein Kunstwerk aus dem musikalischen Erlebnis erstehen sieht, ist für den Ur-Melos des lyrischen Verses unwesentlich und absolut nicht maßgebend. Man kann, wie es die neuesten Revolutionäre, die Charonitiker tun, ein lyrisches Gedicht singend schöpfen, ohne deshalb doch ein musikalisches Gedicht geschaffen zu haben. Der Singsang vor und während der schöpferischen Empfängnis ist mehr oder weniger ein markiertes Taktieren, das allenfalls auf den Rhythmus Einfluß haben kann, auf die musikalische Schwingung der Worte; ein phonetischer Rhythmus wiederum. Die akustische Wirkungsform stützt sich im Wesentlichen auf ganz andere Voraussetzungen und Ursachen. Was der Unkünstler den „Sinn“ eines Gedichtes nennt, ist nur ein winziger Bruchteil seines Sinnes. Der Klang ist nicht ein Akzidens, das als Verschönerung, als Ornament zu dem auch so vorhandenen Sinn hinzukommt, er macht den Sinn erst [redacted] In dem die Bedeutung sich zugleich und parallel in Bedeutungen und als Klang realisiert, wird sie erst integriert. Das gleichzeitige Fortschreiten von Klangmotiv zu Klangmotiv und von Bedeutungsmotiv zu Bedeutungsmotiv, ihre gegenseitige Durchschlingung

— ein allgemeines Prinzip der Wortkunst — wird von den Dichtern des neuen Niveaus mit Konsequenz durchgeführt als ein Medium: gleichzeitig aus der poetischen und musikalischen Phantasie: die wortsinnliche Effloreszens eines musikalischen Untergrundes.

Ein anderes Merkmal dieses Niveaus ist die kräftige Herausarbeitung des dichterischen „Ich". Gerade der Naturalismus hat den Begriff des dichterischen „Ich" ungeheuerlich verwirrt und zur Fratze erniedrigt, indem er vielfach das dichterische Ich mit jenem Ich identifizierte, das einen bestimmten Namen trug, so oder so aussah, dies oder jenes erlebte. Dieses Ich, wie interessant es auch im übrigen sein mag, hat mit dem anderen Ich nichts gemein, hat in der Dichtkunst nichts zu suchen. Es ist die Person, und die Person mag ihre Memoiren schreiben, erzählen, was ihr widerfahren ist, was sie hier und dort gesprochen hat, aber wenn dieses auch in Versen geschähe, wäre es darum niemals absolute Lyrik. Das andere Ich, das Ich der Dichtkunst, verhält sich zu diesem gegebenen Ich, wie das ihm innewohnende Gesetz eines Dinges sich zu den Dingen selbst verhält. Es ist zugleich ein persönliches Ich, persönlicher, weil es ein intensiveres, seinem ureigenen Wesen näher gerücktes Ich ist; unpersönlicher, weil es als ein Gesetz eingereiht ist in das Reich des Allgemeingültigen und des Ob-

jektiven. Das objektive Ich ist mit dem Erhobensein über das subjektive imstande, sich und seine Erlebnisse zu überschauen und in dieser Distanz unmittelbar rhythmisch umzuerleben. Denn der Rhythmus ist nichts anderes als die Form, in der das dichterische Ich seine Bilder schaut, erlebt — so unmittelbar, als bewegten sie sich greifbar vor ihm in dieser bestimmten Weise. Der Bedeutung dieses dichterischen Ich räumt auch Margarete Susmann in ihrer vortrefflichen Studie „Das Wesen der modernen Lyrik“ einen wesentlichen Raum ein: „Wenn so allerdings in der Lyrik das Ich eine entscheidende Stelle einnimmt, wenn es in ihr die Basis des ganzen Gebäudes ist, so muß doch gerade darum für das lyrische Ich die Tatsache um so reiner bestehen bleiben, daß es prinzipiell die Erhöhung des empirischen Ichs zu einem übergeordneten formalen ist. Mit welchen Inhalten es sich auch ausfülle, ob sie allgemeiner oder individuellerer Art seien, ob es die großen Aufschwünge des Lebens oder die stillen Stunden des Alltags aufnehmen, das lyrische Ich selber kann immer nur das in den wenigen Zusammenhängen des Seins lebende und ihnen gültige: die objektive Form des Ichs sein. Das empirisch gegebene Ich der Person hat am lyrischen Kunstwerk genau soviel Anteil wie die Puppe am Schmetterling, der Keim an der Blüte. Ihm wohnt die geheimnisvolle Kraft inne, die es in die vollendete

Gestalt des Kunstwerks hineintreibt, um es darin selber zu vernichten. Diese Kraft zur Verwandlung, zur Vernichtung des gegebenen Ichs in einem früheren Gebilde, ist für alle Künste die gleiche: die Kraft zum Symbol — die Kraft, das Ich in ein Angeschautes zu ergießen und darin sterben und verwandelt aufleben zu lassen. Symbole werden geschaffen, indem ein Subjekt in ein Objekt eingeht und, sich darin als ein Selbständiges vernichtend, mit ihm in ein neues objektives Gebäude verschmilzt. Einzig durch diese Verwandlung und Auflösung des Subjektes in ihm erhält ein Objekt, eine Einzelerscheinung, die Kraft, die es zum Repräsentanten einer Welt steigert. Das lyrische Ich, als das Objekt des Kunstwerkes, in welchem das empirische Ich sich vernichtet hat, ist das umfassendste Symbol, das nach sich die ganze Welt der Symbole, die das lyrische Kunstwerk bilden, bestimmt. Die Symbole aber sind die Gefäße des Lebens."

Stefan George sagt erkennend: „Das Symbol ist so alt wie die Sprache und Dichtung selbst. Es gibt Sinnbild der einzelnen Worte, der einzelnen Teile und des Gesamtinhaltes einer Kunstschöpfung. Die letztere nennt man auch die tiefe Meinung, die jedem bedeutenden Werke innewohnt. Sinnbildliches Sehen ist die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe." Es muß betont werden, daß die Zeit des tiefsten

Niederganges geistiger Reife und Tiefe, — eben jene Zeit des blutschänderischen Naturalismus, bar jeder visuellen Visionen war und sie nachgerade verwarf, wie ein verlogenes Spiel. Diese fälschliche Definition des Symbols und die an dessen Stelle willkürlich gesetzte logische Nüchternheit, rissen zwischen Umwelt und Ich einen breiten Spalt. Skepsis stieg daraus empor wie ein eruptiver Gifthauch. Die angestrengtesten Versuche des irregeleiteten Künstlers, diesem Zwiespalt, diesem Pesthauch zu entkommen, endeten mit Selbstmord der künstlerischen Psyche. Der Künstler sank herab zum bloßen Reporter, Dekorateur, oder stand als ein Spiegel breit in der realen Welt. Wie es geschieht, daß ein von Menschen Gemachtes göttlichen Wesens ist, daß der Himmel mit allen Gestirnen sich in den verbrauchtesten Dingen des Alltags auslebt, dieses Wunder symbolischer Intensität ist dem, nur die Konturen seelischen oder irdischen Geschehens und Lebens erfassenden Spiegel, ein fernverschlossenes Rätsel.

Die Symbole sind die Gefäße des Lebens. Formen, in welche das Bewußtsein die Welt einfängt, um sie zu erkennen, und die dann trennende Schranken der Dinge werden, die eines nicht vom andern lassen, müssen stürzen wie ein morsches Gebälk. Die Ahnung einer neuen Welt tut sich auf, in der es nur wesentliche Beziehungen gibt. Die unerhörte Gleich-

nismöglichkeit der umgeformten Geschehnisse werden Erkenntnis und Welt selbst. Daraus entspringt dieses nie sichtbare Medium des Symbols: eine neue Terminologie fordernd. Im Symbol ist das Inkommensurable aufgehoben im doppelten Sinne von Bewahrtsein und Überwundensein. So kann jedes Ding, jedes Geschehen aufragen im Symbol, kraft der unsinnlichen Erfassung und Anschauung der räumlich davon Entfernten. Acker, Strom, Wald und Gebirge sind gegeben: sobald aber die Liebe als Einfühlung sich ihrer bemächtigt und sie in wechselwirkende oder stete Beziehungen zum Weltsinn bringt, werden sie transzendental — Seelenlandschaften, dessen Sinn lithurgischer Einklang ist. Trotz der romantischen Entlegenheit dieser Szenen, trotz der Fremdartigkeit ihrer visuellen Assoziationen, atmen sie doch lauter Erdmütterliches und Menschengemeinsames. Allerdings sind sie reicher, farbiger, zackiger und schwingender als die realen Landschaften. Sie sind mannigfach bevölkert und vielfach durchschnitten von Linien und Strömungen. Nur sind sie nicht zu fassen mit der Kamera, sondern müssen erlebt, erfühlt werden. Als Symbole sind sie „Achsen", um die zu unabsehbaren Wirbeln Seelenstoff zusammenschießt. Nicht, wie schon Plato irrte: „kraft Bindung abstrakter Schönheit, versinnlichte Ideen". Achsen, die in der Umdrehung die Transformation der musikalischen,

malerischen, plastischen Kunst in die redende bewirken.

Wie zu diesem Dreiklang von Begriffen: Melos, Ich und Symbol das Niveau des Rilkeschen Gedichtes sich verhält, werden auch jene, die nicht befähigt sind, komplizierte, psychologische Zustände, Beziehungen und Wandlungen nachzufühlen, erkennen beim Anschauen des meisterhaft organisierten Milieus. Sie werden Stimmungswelten in sich angeregt finden, wenn sie auch nur die Bildwirkung ins Auge fassen oder sich vom Fall der Wortmelodik berauschen lassen. Allzulange währte der pathetische Schmus, die ekelhafte Blutrünstigkeit der absolut Echtes bringen wollenden Sturmtrompeter. Oder das Schafspelzige der stimmungstrunkenen Augenverdreher, in deren Gefühlchen es nur so säuselt und bräuselt von Schmalz, Butter, Blech und Guttapercha. Schon der ganz frühe Rilke hat es verstanden, dann und wann die Dinge der Welt in einer Schönheit abzuschildern, um die man weinen könnte:

„Die falben Felder schlafen schon,
Mein Herz nur wacht allein;
Der Abend rafft im Hafen schon
Sein rotes Segel ein.

Traumselige Vigilie!
Jetzt wallt die Nacht durchs Land;
Der Mond, die weiße Lilie,
Blüht auf in ihrer Hand.“

III

Alle Phasen der körperlichen und geistigen Entwicklung Rilkes spiegeln sich in seinen Büchern wieder wie Sprossen einer schräg ins Licht gestellten Leiter. Die örtlichen Einflüsse bedingen mehr oder weniger breitausladende Stationen auf dem Wege zur Höhe. Man kann andeutungsweise von vier Hauptetappen sprechen: Prag, Italien — Rußland, Worpswede, Paris. Alle Etappen tragen, in die Symbole des Umerlebens gefaßt, eine streng voneinander geschiedene Physiognomie. Einbegriffen darin: Sprache, Bild, Melodie.

In Prag am 4. Dezember 1875 wurde Rainer Maria Rilke als letzter Sproß eines verarmten böhmischen Adelsgeschlechtes geboren. Sehr früh schon lastete die große Einsamkeit des Letztseins auf sein Leben. Seine großen Frageaugen gingen tastend über die verwitterten Zinnen der Hradschins, glitten ab und schnellten zurück in die unbefriedigten des Klarsehens. Mit den Instinkten des Nurforschers musterte er die lange Ahnenreihe, prüfte da und bohrte dort, prägte sich dieses oder jenes Bild ein oder lüftete erschauernd, aber ohne Angstgefühl die Schleier verstaubter Geschehnisse. So sehr erkannte und erfühlte er das Absteigende und langsam Dahinwelkende seines Geschlechtes, daß er, ohne prophetisch zu ahnen, die ganz auf Einsamkeit und Ver-

lorenheit gestellte Kontur seines „Ichs“ formulieren könnte:

„Ich habe kein Vaterhaus
und habe auch keines verloren;
meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren.
Da steh ich nun in der Welt und geh
in die Welt immer tiefer hinein,
und habe mein Glück und habe mein Weh
und habe jedes allein.
Und bin doch manch eines Erbe.
Mit drei Zweigen hat mein Geschlecht geblüht
auf sieben Schlössern im Wald,
und wurde seines Wappens müd
und war schon viel zu alt.“

Nie in Zukunft weitet sich sein Blick. Auch in den glückseligsten Stunden deutet er sich und das Geschehnis zurück auf ein paralleles der vergangenen Vorfahren. Oder er lebt ein Vergangenes lediglich aller Gegenwart durch und sieht durch die Transformation Dinge einer bestimmten oder nebelnden Welt. Selten vernimmt man einen liebevollen Ton, der sich an die Gestalt des Vaters wendet. Nur einmal hören wir den kindlichen Anlaut heraus in der Widmung zum Advent: „meinem guten Vater unter den Christbaum.“ Dann und wann taucht der bärtige Kopf noch einmal real auf und wird zum Symbol im Stundenbuch, zu einer fremden, feindlichen Maskerade:

„Liebt man denn einen Vater? Geht man nicht,
wie du von mir gingst, Härte im Gesicht,
von seinen hilflos leeren Händen fort?
Legt man nicht leise sein verwelktes Wort
in alte Bücher, die man selten liest?

Fließt man nicht wie von einer Wasserscheide
von seinem Herzen ab zu Lust und Leide?
Ist uns der Vater denn nicht das, was war?
Vergangene Jahre, welche fremd gedacht,
veraltete Gebärde, tote Tracht,
verblühte Hände und verblichenes Haar?
Und war er selbst für seine Zeit ein Held,
er ist das Blatt, das, wenn wir wachsen, fällt.

Und seine Sorgfalt ist uns wie ein Alp,
und seine Stimme ist uns wie ein Stein, —
wir möchten seiner Rede hörig sein,
aber wir hören seine Worte halb.
Das große Drama zwischen ihm und uns
lärmt viel zu laut, einander zu verstehn,
wir sehen nur die Formen seines Munds,
aus denen Silben fallen, die vergehn.“

Anders bewegt sich das Verhältnis Rilkes zur Mutter: „ich sehne oft nach meiner Mutter mich, nach einer stillen Frau mit weißen Scheiteln.“ — Rilke, selbst eine Frauenseele, überträgt die Mutter in Madonna und Geliebte. Bald ein Engel mit schleppenden Gewändern und unendlich zärtlichem Händestrich, bald eine kühle, bleiche „mater dolorosa“ oder Pièta. Am häufigsten aber kehrt das Gesicht der Mutter

wieder in den unzähligen und vielfältigen Gestalten der Madonna, des kirchlichen Symbols. Es ist keine Blasphemie, wenn er seinen Bildschnitzer in der Novelle „Alle in Einer“ (Am Leben hin. Stuttgart 1898) sprechen läßt: „Ich weiß nicht. Ein Bild oder ein Traum. Aber ich habe sie immer vor mir. Wie die Sehnsucht ist sie. (Welche ist ihr am ähnlichsten?) Alle zusammen sind sie. Wenn du das Liebliche und Gnädige und das Mächtige und das Innige von den Vielen an Eine schenkst, dann ist diese eine ihr ähnlich. Immer muß ich neue schnitzen; denn es ist so viel Gütiges und Trauriges in ihr. — Alle diese zusammen und jene, die mir noch gelingen, sind sie. Ich liebe sie so — heilige Jungfrau, du bist doch. Dich will ich verherrlichen. Hörst du — dich. Mit meinen armen, hilflosen Händen mache ich dir meine hölzernen Gebete. Gib mir, daß ich nur eines mache, das dir ähnlich sieht; wenn auch nur so ähnlich wie der kleine Kohlenfunken der Sonne. — Er schnitzte an seinen eigenen blutenden Händen.“

Er schnitzte sich und seine Seele zum Monument, da er die Mutter formte. Wie eine weiße, unverhüllte Flamme leuchtete sie durch das wolkige Frage- und Antwortspiel seiner Jugend. Und es ist, als hätte das sanfte Vorüberhuschende dieser Gestalt vielen seiner Verse jenen flatternden, knisternden Rhythmus

geschenkt, darüber der stumpfe, samtene Dunkelton einer Altstimme schwebt.
Aber wie ich schon sagte, es spielen nicht allein die allernächsten Zweige seines Geschlechtes eine wesentliche Rolle im Gedicht. Mehr noch, und durch die Distanz vielleicht verstärkter, die entlegenen Vorfahren. Wie Friedrich Nietzsche sich gern hinunterträumte und von polnischen Vorfahren, die Fürsten waren, sprach, deutet Rilke heidnische Heerkönige als Stammväter. Wir finden diesen fast krankhaften Trieb [redacted] zur Tat umgewandelt in der prachtvollen Novelle „Die Letzten“ und ganz besonders in der „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christof von Rilke, Herrn auf Langenau“, der 1660 im Türkenkriege fiel.
Doch diese archivistische Transformation, die Kultur der Madonna und der weißen Engel machte sich erst in späteren reiferen Büchern, in dem „Buch der Bilder“ und besonders stark in dem Roman „Die Aufzeichnungen des Malte, Laurids Brigge“ als ein ausschließliches Medium geltend.
Prag hat auf die ersten Bücher den stärksten Einfluß. Prag, dieses reiche, riesige Epos der Baukunst mit seinen dunklen Kirchen und melancholischen Altarbildern. Prag, das in seiner erstarrten, monumentalen Vergangenheitsform zwar deutsch, in seiner Gegenwartsform aber zersplittert wird vom Slaven-

tum. Dieser Zwiespalt zwischen ragender Vergangenheit und anstürmender Gegenwart mußte den sensiblen, weltscheuen Jüngling ungeheuer gepackt haben. Das konservative Element in ihm kämpfte erbarmungslos gegen die nüchterne Gegenwart. Er stieß heftig alles Nichtadäquate ab und kroch in sich zurück vor der Berührung mit der lärmenden Welt. Und es kam zu einem vollständigen Bruch, als er getreu der alten Familientradition in eine Kadettenanstalt gesteckt wurde. Hier bricht sein Leben gleichsam in zwei Stücke. Angeekelt von der nüchternen Öde und weißen Kälte dieser Räume, verbrennend vor Sehnsucht nach Zärtlichkeit und sanfter Behütung, erreicht er es doch nach fünf Jahren der Qual und Erniedrigung, herausgenommen zu werden. Auch in den Universitätsjahren weiß er sich vor allzu rauher Berührung mit dem wildfremden Leben zu hüten, als ein Sonderling und Verschlossener. Weite Reisen, langfristige Aufenthalte in Rußland und Italien erlösen ihn aus der Einengung. Dann machte er Paris zu seiner zweiten Heimat, und hier war es namentlich Rodin (dessen Sekretär Rilke Jahre hindurch war), der dem Dichter ungeahnte, schöpferische Welten erschloß.

In Prag aber begann Rilkes schöpferische Kraft sich zu regen. Prag war Ausgangspunkt und Achse seiner ersten Verse, Novellen und Dramen.

IV

November 1894 erschien Rilkes erstes Werk: „Leben und Lieder“ (Straßburg, G. L. Kattentiedt). Was an diesen herzlich unbedeutenden und konventionellen Liedern allenfalls auffallen könnte, sind die leisen, schüchternen Ansätze zur Stimmungsmalerei, das feine Gehör für die Musik der Vokale und Vorliebe für seltene, ungewöhnliche Reime. Inhaltlich deckt sich das Buch fast vollständig mit dem ein Jahr später erschienenen „Larenopfer“. Hier ist schon ein Fortschritt (wenn auch nicht auffällig) bemerkbar. Lieder und balladische Stücke, Landschaftliches — alles auf die engere Heimat eingestellt. Ungezählt kommen Bilder aus den Klöstern, den Kirchen; von Prozessionen und Heiligenbildern, Heiligen und erlauchten Königen. Dazwischen ein Volkslied, geschult an den dunkeltönigen böhmischen Weisen. Die Naturbilder sind wie mit Pastellfarben gemalt, fein und fast hingehaucht.

Dann folgen in kurzen Abständen das Drama „Jetzt und in der Stunde unseres Ablebens“ (1896) und die Gedichte „Traumgekrönt“ (1896). Im Jahre 1897 drei Akte „Frühfrost“ und zwei Akte „Gegenwart“. Erst das Jahr 1898 rückt den Dichter in eine achtunggebietende Höhe. Das Novellenbuch „Am Leben hin“ (Stuttgart, Adolf Bong & Co.) steht freilich unter dem Einfluß Jens Peter Jacobsens; fesselt aber

durch die eminente Beherrschung des Milieus und der seltsamen Charaktere. Immer noch ist es Prag, das sich dem Dichter willig als ein gefügiges Material bietet. Aber das stille, entlegene, in sich verkrochene Prag tönt herauf wie dumpfer Glockenklang, wie ein fern verrauschtes Gewitter. Man könnte fast sagen: es ist eine Elegie, in der aus dem erschütternd tief empfundenen Gegensatz von Gestern und Heute ganz leise die Andeutungen des späteren Gottsuchertons sich heben. Bald eindringlich und volltönend, bald feierlich verhalten und entfliehend. Bald wild und idyllisch, bald kurz und abgerissen.

Das Gedichtbuch „Advent“ ist eine einzige Gabe. „Dem Vater“, „mir“, „Jacobsen“, „Peter Altenberg“, „Hans Thoma“, „Liliencron“, „Richard Dehmel“ — das sind so ein paar Widmungen aus der langen Reihe. Schwermut, viel Schwermut ist der Untergrund der halb slavischen, halb germanischen Empfindungsweise. Geglückte sprachliche Kühnheiten treten selbstbewußter hervor. Auffällig wirken die Anklänge an die Malerei:

„Sonne verlodert am Himmelsrain.
Durch ernteverarmte Krumen
waten die Weiber feldein.
An den verschimmernden Schienenreihn
beim Bahnwärterhäuschen, sommerallein
sinnen Sonnenblumen.“

Reim und Melodie sind auffällig kultiviert. Sehr eigen und für das Zeitgenössische besonders aufreizend. Die unbedingte Hingabe an den geliebten Gegenstand wirkt fast pathologisch; es ist ein Auskosten bis zur Neige. Das Tragische des „In-die-Welt-hinaus-Geborenseins" flackert auf und phosphoresziert weiter, setzt sich da und dort an ein real schönes Bild und bringt eine fremde, andersfarbige Nuance hinein, das Kämpferische:

„Das ist mein Streit:
sehnsuchtgeweiht
durch alle Tage schweifen.
Dann, stark und breit,
mit tausend Wurzelstreifen
tief in das Leben greifen —
und durch das Leid
weit aus dem Leben reifen,
weit aus der Zeit."

Beschlossen wird diese Periode des innerlich Wühlenden mit dem fast schlackenfreien Buch „Mir zur Feier" (1899) und den „Geschichten vom lieben Gott". (Erwähnt seien auch die zwei „Prager Geschichten", die der Entstehung nach vor dem Novellenbande „Am Leben hin" zu registrieren sind.) Das Buch „Mir zur Feier" (heute heißt es: „Die frühen Gedichte") gibt zum erstenmal ein ausgeprägtes und unverlöschbares Konterfei des Dichters.

„Kann mir einer sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche
frühlingfrierende Birke bin?“

Diese Grundstimmung, bewußt und ganz konsequent formuliert, ist es, darin das Buch aufgeht. Bald macht sich die Tendenz in abstrakten Verästelungen, bald in schleierhaften Bildern geltend. Sie verwehrt sich gegen das Grelle, Aufdringliche, Laute und Hastende: „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort. Sie sprechen alles so deutlich aus: dieses heißt Hund und jenes heißt Haus, und hier ist Beginn und das Ende ist dort. — Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern!“ — Nun ist diese Forderung, von Menschen sich abzusondern, keinesfalls in der Schalheit des menschlichen Lebens an sich zu suchen, sondern die mimosenhafte Rückschreckung liegt tiefer. Durch die reale Benennung der flutenden Umgebung entflieht ihre Magie, ihre nie versiegende Wandlungsfähigkeit, ihre Unausdeutbarkeit. Der Vorgang ist dem zu vergleichen: wie man mit rauhen Händen ein kostbares Spitzenwerk betastet, knittert, schändet — nicht das sinnliche Gefühl wird hier zu einem vollen Genuß kommen, sondern einzig das Körperliche, das Auge; das aber durch Assistenz der mecha-

nisch einfühlenden Hände niemals zuläßt, letzte Geheimnisse auszukosten. Alles laute Umkreisen der Dinge führt zur Übersättigung, zur schnellen Entfremdung.

„Vor lauter Lauschen und Staunen sei still
du mein tieftiefes Leben;
daß du weißt, was der Wind dir will,
eh noch die Birken beben.

Und wenn dir einmal das Schweigen sprach,
laß deine Sinne besiegen.
Jedem Hauche gib dich, gib nach,
er wird dich lieben und wiegen.

Und dann, meine Seele, sei weit, sei weit,
daß dir das Leben gelinge,
breite dich wie ein Feierkleid
über die sinnenden Dinge."

Darum neigt sich der Dichter auch über die Verstoßenen, Verwiesenen und Absterbenden mit rührender Sorgfalt und einer gottähnlichen Mitleidsgeste. Er entdeckt tausenderlei neue Schönheiten an den verbrauchten und verstaubten Worten und deren Urbedeutung. Er zwängt sich durch Gestrüpp und Dorn und führt sie wieder zurück zum Licht, zur strahlenden Magie. Dieses Mitleid zu den Dingen spricht er wundervoll aus in dem Gedicht:

„Die armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte lieb ich so.

Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.

Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen,
und schauernd schreiten sie in meinem Lied."

Ihm werden diese Worte zu Neuerlebnissen, zu Offenbarungen und Beantwortung tiefwühlender Fragen. Noch ist er zwar ein Immerwartender, ein Außerdem-Leben-Stehender. Am klarsten tritt dieses Bangen symbolisch in den Mädchenliedern auf. Aber auch ganz real und schauernd ausgedrückt in den Gedichten: „Ich will ein Garten sein", „Ich möchte werden wie die ganz Geheimen" und endlich in dem erkenntnistragischen:

„Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum.
Dort, wo die Kinder schläfern, heiß vom Hetzen,
dort, wo die Alten sich zu Abend setzen,
und Herde glühn und hellen ihren Raum.

Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum.
Dort, wo die Abendglocken klar verklangen
und Mädchen, vom Verhallenden befangen,
sich müde stützen auf den Brunnensaum.

Und eine Linde ist mein Lieblingsbaum;
und alle Sommer, welche in ihr schweigen,
rühren sich wieder in den tausend Zweigen,
und wachen wieder zwischen Tag und Traum."

Wenn Rilke sich von dem hart Bestehenden und Profanen abgestoßen fühlt, so ist dies keinesfalls als eine aristokratische Gebärde oder als ein Einfluß des Stefan Georgischen Asketentums aufzufassen. Wie er denn auch die Dinge an sich nicht verneint, sondern deren entweihende Umgebung. Wo hinaus seine Intensität für das Außergewöhnliche zielt, sagen die folgenden Strophen mit erschreckender Deutlichkeit:

„Du mußt das Leben nicht verstehen,
dann wird es werden wie ein Fest.
Und laß dir jeden Tag geschehen
so wie ein Kind im Weitergehen
von jedem Wehen
sich viele Blüten schenken läßt.

Sie aufzusammeln und zu sparen,
das kommt dem Kind nicht in den Sinn.
Es löst sie leise aus den Haaren,
drin sie so gern gefangen waren,
und hält den lieben jungen Jahren
nach neuen seine Hände hin."

Den umfangreichsten Raum nehmen die „Engellieder", „Mädchengestalten" und „Gebete der Mädchen zur Maria" ein. Diese bis zur letzten Möglichkeit ausstilisierten Geschöpfe haben auf den ersten Blick etwas Prärafaëlitisches, Übersinnliches, Ätherisches. Leichtzerbrechliche Gefäße, aufgetan für die Regungen des Künstlers und das Stammeln des Dich-

ters. Man werfe den obskuren Tastern, die versuchen wollen, das Reale und Unwahrscheinliche herauszutüfteln, und solchen Mädchengestalten, die in ihrer blonden Verliebtheit aufragen wie Gräser, die im Frühlingswind klingen, ungemeißelte Blöcke an den Kopf, und sie werden sich winden vor Vergnügen. Ich sagte, leichtzerbrechliche Gefäße sind diese Mädchengestalten, Gefäße für ein wundervolles Symbol. Wer hört nicht den Schrei einer von allen Schauern der Erwartung zermarterten Seele aus solchen Strophen heraus:

„Wie kam, wie kam aus deinem Schoß,
Maria soviel Lichte los
und soviel Gram?
Wer war dein Bräutigam?

Du rufst, du rufst, — und du vergißt,
daß du nicht mehr dieselbe bist,
die mir in Kühle kam.

Ich bin ja noch so blumenjung.
Wie soll ich auf den Zeh'n
vom Kindsein zur Verkündigung
durch alle deine Dämmerung
in deinen Garten gehn?"

Daß hier Form und Inhalt zu ganz anderen Emotionen geschweißt sind, die Bilder persönlicher und distanzierter sind als bei den Meistern der Tradition, ist gar nicht zu bestreiten. Man könnte vielleicht Fäden konstruieren, die auf Novalis zurückreichen,

aber auch dann nur — andeutungsweise. Rilkes Bilder und Vergleiche triefen von mystizierter Sinnlichkeit. Keine stilisierte (also gebändigte), sondern keimende und schamhaft zitternde Lust. Das Weiche, Zerfließende der Gefühle, das Sensitive fußt wiederum nicht auf Sentimentalität. Sentimentalität kommt oft von Pessimismus, der intellektuell erworben ist. Sensitivität ist nicht nur ein Kind des Gefühls, vielmehr Summe und Rest aller Gefühle zugleich. Hier ist sie Anlage und Erfüllung. Hier horcht etwas mit der großen Naivität des Schöpfers auf das geheimnisvolle Ausströmen neuer Empfindungen, auf Wünsche, die sich enthüllen und unter Strahlung des Symbols zur Wirklichkeit wachsen wollen. Alles Bildhafte ist in den Fluß einer unerhörten Rhythmik gegossen, die auf und nieder fällt wie das Wasser einer Fontäne.

Die „Geschichten vom lieben Gott" sind das Buch, in welchem der Dichter zum ersten Male seine Stellung zu Gott klar und eindeutig ausdrückt. Daß dieses Buch folgen mußte, war allen klar, die schon aus den unzähligen Stücken früherer Bücher das Gottgefühl Rilkes als ein fundamentales witterten. Denn Rilkes Religiosität ist a priori. Er kam nicht erst zur Religion als ein Schiffbrüchiger, Enttäuschter und auf Umwegen. Er brachte, wie ich eingangs schon andeutete, ins Leben ein religiös veranlagtes, mystisches

Gemüt und eine starke Mentualität mit. Seine Aufgabe war, diese beiden Seiten seines Wesens miteinander in Einklang zu bringen. Aber sind nicht Religion und Kunst zwei sich ausschließende Gebiete? Ist religiöse Kunst, insbesondere aber religiöse Dichtung überhaupt möglich? Religion ist ja wertloser, formloser; ein plastisch undarstellbares Gefühl, eine sich steigernde Emotion, die vergeblich nach Ausdruck ringt. Eingebettet ins Halbdunkle, ins Clair-Obskure, Elogische, verträgt die Religion keine Analyse und kein scharfes Ins-Licht-Rücken. Intellekt und Religion, das heißt: kritisches Denken und dogmatischer Glaube sind Unvereinbarkeiten. Religion ist nämlich nicht Religiösität, nicht unbestimmte, unbestimmbare Ahnen der Weltzusammenhänge, die Sehnsucht nach der letzten Synthese. Religion ist ein Versuch, Metalogisches in logische Formen zu bannen, das Überempirische und Unvorstellbare zu intellektualisieren. Und dieser Versuch ist noch nie jemandem geglückt. Der wahrhaft religiöse Mensch steht außerhalb der Religion, weil er über jede Form und Konstruktion hinausstrebt. Nicht Thomas von Aquino mit seiner aristotelischen Metaphysik des Christentums und all die andern Denker, nicht die Beweisenden und Eristrierer waren die wahren Repräsentanten der Religion, sondern die Heiligen, die Einsamen, die Schweigenden und Verborgenen. Alle die Un-

mittelbaren, Einfältigen, die nicht Religion lehrten, sondern sie lebten. Wie kann nun religiöse Kunst möglich sein? Woher die Distanz zu sich selbst? Die Selbstanalyse?

Rilke geht alledem aus dem Wege: Dogma, Kirche und Kruzifix, da er die Nichtigkeit des seienden Gottbegriffes und seiner Ausdeutung früg genug erkannt hat: „Ein jedes Ding kann der liebe Gott sein. Man muß es ihm nur sagen. Ein Tier kann das nicht. Es läuft davon. Aber ein Ding, siehst du, es steht, du kommst in die Stube, bei Tag, bei Nacht, es ist immer da, es kann wohl der liebe Gott sein.“ Margaret Susmann sagt dazu: „Dieser Zug ist an sich die äußerste Wandung gegen das Wesen der Religion, indem er die zu einem festen, substantiellen Boden zusammengeschlossenen Kräfte auflöst und auseinandertreibt. Was in der Religion als große verborgene Macht, als Sein die Seelen trug, das legt sich nun breit und vielschattig als Leben auseinander. Rilke ist auf dem Wege nach einem neuen Namen Gottes. Einem Namen, der nicht so verwischt, nicht so entwertet die gleiche Ehrfurcht erweckt, die gleiche Umfänglichkeit ausdrückt. Und kann nicht, und am wenigsten von einem einzelnen Geist, Religion werden, sondern nur individuelle, dichterische Religiösität. Und je reicher sie sich vollgesogen hat mit den immer unermeßlicher sich um uns anhäufen-

den Inhalten des Lebens, um so mehr wird für eine all diese Inhalte umfassende Kraft sie eines neuen Namens bedürfen. Es ist in uns allen klarer oder bewußter ein banges Wissen, daß wir für unser in Tiefen und Höhen umgestaltetes Leben eines neuen Adam bedürfen, der uns die gegeneinander verschobenen und zeitlichen Dinge neu benenne. Rilkes Tat und Wollen liegt auf diesem Gebiete.“ Die „Geschichten vom lieben Gott“ sind ein leiser Anfang. Ein Stimmprobieren. Rilke ist ein Erkennender. Noch ist eine Ruhelosigkeit in ihm in der Wahl der Mittel. Er holt die Dinge systematisch, wenn auch [illegible] heran, um ihnen mit ekstatischer Inbrunst und steigender Versenktheit das pantheistische All-gefühl im Zusammenhange mit Unvergänglichkeit zu entpressen. Umgeformt sodann zum Spiegel, um sich darin zu erkennen, wie die Dinge sich in ihm widerspiegeln. Nicht im Hirn, dem Sitz des Bewußtseins, sondern im Blut quillt die Rauschwoge auf. Dazu bedarf es keinerlei Assistenz vorhandener Gottsuchersysteme. Weder Buddhismus noch Katholizismus. Katholisch ist an dieser Methode bestenfalls die Ruhe der Betrachtung. Das Leben selbst schon ist göttlich, obwohl nicht ganz im Sinne der Dogmatik, die blind machen will. Der tief Suchende lebt den Umlauf der Gestirne, Schimmerfeuchte der Augen. Er nur weiß um den Sinn des Geschehens.

Jeder trägt Gott eine lange Weile, und nur daß er überhaupt gegenwärtig ist, glättet die forschende Erregung: „Wir sind genau sieben Kinder. Jeder muß den lieben Gott einen Tag tragen, dann ist er die ganze Woche bei uns, und man weiß immer, wo er sich gerade befindet.“

In den zwölf Geschichten vom lieben Gott nimmt Gott eine hundertfach variierte Gestalt an. Immer in suggestiv-magnetischer Beziehung zu den Dingen und Unmündigen. Gott ist hier allein handelnde Person. Er ist die Walze, in die alle Weisen geprägt sind, und die in der rotierenden Bewegung, in der abspülenden Umdrehung ein einziges Loblied auslöst. Von der tastenden Tat, Gott in den Dingen aufgehen zu lassen, bis zu der zugespitzten Formulierung dieses Bemühens, als welche das Stundenbuch sich gibt, ist kein allzu beschwerlicher Weg mehr. Man wird die Wegmarken nachzeichnen können im „Buch der Bilder“, das Rilkes schöpferische Kraft auf eine andere Art der dichterischen Darstellung treibt. Eine ganz neue Periode beginnt. Das rein malerische Sehen und Wiedergeben ist abgelöst von einem plastischen Ausformen der Gesichte. Psychologische Analyse und körperliche Darstellung, immer nur äußere Betrachtung, werden wie aus Blöcken herausgemeißelt und zu einer synthetischen Einheit geformt. Camill Hoffmann sagt, wie Rilke, um den

Panther zu schildern, mit Worten zu modellieren, immer und immer wieder zu demselben Käfig im Jardin des Plantes zurückkehrt, mit gleicher Ausdauer wie ein Bildhauer. Und nur so etwa konnte dieses Gedicht, das in den „Neuen Gedichten“ steht, entstehen:

Der Panther.

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf. — Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

V

Das „Buch der Bilder“ (1902) ist ein weiter und oberlichtweißer Skulpturensaal. Ein von den unscheinbarsten Dingen Erschütterter, ein von unmittelbarster, beliebigster Gegenwart Erregter, ein Synenergetiker stellt hier seine steingewordenen Erlebnisse auf. Seele strahlt zurück aus dem Geformten. Seele, die

der Dichter jedem Ding schöpferisch mitteilte oder sie herausholte aus allen, an sich trägen, Wirklichkeiten, um daraus eine eigene Schöpfung von lauter Beseeltem, Belebtem zu formen. Nicht der auf philosophische Spitzfindigkeiten gestellte Sinn hat hier zu tun, das rein ungetrübte, unbewaffnete Auge hat üppigste Weide. Das verraten schon äußerliche Merkmale des Aufbaus. Hören wir den Knaben:

„Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren,
mit Fackeln, die gleich aufgegangnen Haaren
in ihres Jagens großem Winde wehn.
Vorn möcht' ich stehen wie in einem Kahne,
groß und wie eine Fahne aufgerollt.
Dunkel, aber mit einem Helm von Gold
der unruhig glänzt. Und hinter mir gereiht
zehn Männer aus derselben Dunkelheit
mit Helmen, die wie meiner unstät sind,
bald klar wie Glas, bald dunkel, alt und blind.
Und einer steht bei mir und bläst uns Raum
mit der Trompete, welche blitzt und schreit,
und bläst uns eine schwarze Einsamkeit,
durch die wir rasen wie ein rascher Traum:
die Häuser fallen hinter uns ins Knie,
die Gassen biegen sich uns schief entgegen,
die Plätze weichen aus: wir fassen sie,
und unsre Rosse rauschen wie ein Regen."

Ich deutete schon an, daß Rodin einen erheblichen Einfluß auf Rilke hatte. Rodin, von dem der Dichter

in einem wundervollen Essay sagt: „Er holt weit aus. Er gibt nicht dem ersten Eindruck recht und nicht dem zweiten und von allen nächsten keinem. Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halbwendungen, vierzig Verzückungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und Zufälligkeiten, bei Müdigkeiten, bei Ausdrücken, die erst im Entstehen sind, und Anstrengungen. Er kennt alle Übergänge in den Zügen, weiß, woher das Lächeln kommt und wohin es zurückfällt. Er erlebt das Gesicht wie eine Szene, an der er selbst teilnimmt, er steht mitten drin, und nichts was ihm passiert, ist ihm gleichgültig oder entgeht ihm. Er läßt sich nichts von dem Betreffenden erzählen, er will nichts wissen, als was er sieht. Aber er sieht alles.“

So sieht auch Rilke bis auf den letzten Grund und sieht die geringste Hebung und Senkung eines Augenlides, das Schwellen einer Muskel, das Zittern einer inneren Unruhe. Er fühlt das imaginäre Leben in den letzten Fiebern der Begierde, der Nervenenden. Gerade das dem alltäglichen, spießerischen Auge zu gewöhnliche Symptom entkleidet er des Mooses der Verjährtheit und läßt es aufjubeln in magischer Strahlung. Die hinschweifende Ferne hat sich verschlossen, und romantische Traumwelt versank vor

dieser wuchtenden Plötzlichkeit des Ganznahen wie ein Nebel vor der Sonne. Schroff steht Bild an Bild, und in ihren unbarmherzig ausgemeißelten Flächen, ihren sausenden und verschlungenen Kanten lagert sich das Hinschauende des Auges und reflektiert die Fazetten eines vielfach geschliffenen schöpferischen Genies. Und die ragenden Schöpfungen gewinnen bei längerem Studium an Fürsichsein und erquicken durch jene plastische Deutlichkeit, welche Nietzsche einmal dem Dionysischen als ein andersartiges Rauschprinzip des Apollinischen entgegenzuhalten versuchte. Für dieses Apollinische nun sind minder Rodin (der eigentlich nur nach der formalen Seite hin assistierend gewirkt hat), noch andere Einflüsse verantwortlich zu machen. Rilke ist dieser Weg vorgeschrieben, und er mußte ihn gehen. Nicht sprungweise, sondern in wohlgesetztem Schritt. Dieser Weg führt zu einer Höhe der Darstellung, die niemals war und die wir als bald erklommen sehen werden in den beiden Bänden der „Neuen Gedichte". Zur apollinischen Höhe. Schon in dem „Buch der Bilder" weht Höhenluft. Geflissentlich und ohne Mitleid ist hier eine reinliche Scheidung zwischen stofflichem Erlebnis und umgeformter Eigenschöpfung gezeitigt. Symbolisierte Begebenheiten und Dinge dieser Umformung stehen, durch einen schwindelnden Abgrund getrennt, des Ungeschlachten von Tag zu Tag und

mitten im Tag Geschehenen gegenüber, nicht feindlich, sondern wie Gott und Menschen. Daseinsmöglichkeit in dieser entrückten Zone ist nur möglich unter dem schleiernden Schutz des kreisenden Fluidum Melos. Und darin allein wird die idealisierte Abstraktion eines apokalyptischen Ritters möglich:

„Reitet der Ritter in schwarzem Stahl
hinaus in die rauschende Welt.
Und draußen ist alles: Der Tag und das Tal
und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal
und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,
und Gott ist selber viel tausendmal
an alle Straßen gestellt.
Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,
hinter dem finsteren Ringen,
hockt der Tod und muß sinnen und sinnen:
Wann wird die Klinge springen
über die Eisenhecke,
die fremde, befreiende Klinge,
die mich aus meinem Verstecke
holt, drin ich so viele
gebückte Tage vollbringe,
daß ich mich endlich strecke
und spiele
und singe."

Melodische Einfriedigung des Übermaßes ist in gleicher Weise der Grundton der Gedichte: „Der Wahnsinn", „Das Lied der Bildsäule", „Das Abendmahl", „Menschen bei Nacht", „Die Aschanti" und „Von den

Fontänen". Das Lied von den Fontänen, das so anfängt:

„Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen,
den unbegreiflichen Bäumen aus Glas.
Ich könnte reden wie von eignen Tränen,
die ich, ergriffen von sehr großen Träumen,
einmal vergeudete und dann vergaß."

ist ganz auf eine breite Reihe von fünf Saiten gespannt. Auffällig ist, wie der Ton runder, sonorer geworden ist. Wie die Form sich wandelt im Auf- und Niederstieg, je nachdem der Schwall emporstößt. Und noch ein anderes Moment keilt sich in diese Gedichte, das ureigen rilkisch ist und als ein unerhörtes Wunder dasteht in der zeitgenössischen Literatur. Ich meine jene eigenwilligen, aber nicht ungehörigen Vergleiche, deren Ursinn zu ihnen weder eine augenfällige noch klingende Ähnlichkeit hat. Hier nur allein ist eine innere Analogie die Ursache, die die Vergleiche zueinander in Beziehung bringt und sie in der vollen Verschwisterung zur ragenden Einheit auffunkeln läßt. Typische Beispiele könnte man in überwältigender Anzahl hierhersetzen.

„Nur wenn sie ihre Flügel breiten,
sind sie die Wecker eines Wind's.
Als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten
im dunklen Buch des Anbeginns."

„Mit meinen Sinnen, wie mit Vögeln, reiche
ich in die windigen Himmel aus der Eiche,
und in dem abgebrochnen Tag der Teiche
sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl."

„Sie sitzen alle wie vor schwarzen Türen
in einem Licht, das sie wie mit Geschwüren
mit vielen grellen Farben übersät.
Und wechselnd wird der Abend alt und spät.
Und Nächte fallen dann in großen Stücken
auf ihre Hände und auf ihren Rücken,
der wankend sich mit schwarzer Last belädt."

„Die Glocken, die sich in die Türme krallen,
hängen wie Vögel, bebend stehn die Türen,
und an den Trägern zittert jedes Glied:
Als trügen seinen grünenden Granit
blinde Schildkröten, die sich rühren."

„Und wie ein Kahn, der an der Kette schwankt,
so wird der Garten ungewiß und hangt
wie windgewiegt auf lauter Dämmerung.
Wer löst ihn los?"

Wo Intellekt nicht hineinkam (und die Vergleiche kommen durchaus nicht aus dem baren Intellekt), muß die Phantasie fördernd nachhelfen. Die sinnliche Wirkung dieser Gleichnisse geht nie parallel mit dem Verglichenen, sondern ergänzt, vertieft es. Gleichnis als ein Vergängliches ist ihm immer eine

Identifizierung mit Tieferem. Oder er erhebt das Gleichnis thronend über das Verglichene, so daß es dieses ganz ablöst als ein Wertvolleres. Aber die Wahrheit dieser Vergleiche ist nie und nie wegzuleugnen. Sie offenbart ein so zugespitztes Nervenleben, daß einem die Augen davon übergehen. Eine transzendentale psycho-physiologische Funktion im wundersamen Bau und Gewebe einer gemarterten Seele, die den Dichter einen langen Einblick in die tiefsten Geheimnisse der faustischen Mutter ermöglicht. Und so sehr spitzt sich dieses zu, daß man an eine Hysterie der Seele glauben könnte. Hysterie liegt sicherlich auf der Stilistik der „Neuen Gedichte". Denn als eine Fortentwicklung des „Buches der Bilder" sind die beiden Bände der „Neuen Gedichte" nur zu betrachten. Ich stehe nicht an, sie im Anschluß daran hier zu würdigen.

1907 erschien der erste Teil und 1908 der zweite Teil der „Neuen Gedichte". Beide Teile sind als ein komplettes Ganzes aufzufassen. Symbol, Melos und Rhythmik sind darin auf eine ungeheure Spitze getrieben. Das Plastische ist vorherrschend und lebt sich aus in den wertvollsten Stücken. Der Tag ist ihre Farbe, die Zeit ihr Gehalt. Hysterisierte Kraft der wühlende und wogende Atem. Diese Kraft beruht auf eine Vorstellung der unsichtbaren Welt in den Dingen, die in aller geschichtlichen Erfahrung ohne

Beispiel ist und darum durch und durch heutig. Sie steht über überwundenen Meeren und durchhöhlten Gebirgen, auf dem allgemeinen Anteil an jede Art von Vorgang und Begebenheit, auf einem durch alles Menschliche ausgebreiteten geistigen Vermögen, von dem es nur noch Stoff gibt. Stoff, gleich gefügigem Material. Hier brennt die Besiegung des Gegenständlichen als Feindliches mit ungeheuren Flammen. Verzehrt ungeheure Massen, die wie von einem Magneten periodisch angezogen werden. Diese Flamme ist wie eine ätzende Säure, ein Scheidewasser. Dinge werden darin in alle Urbestandteile zerlegt und wieder aufgebaut als ein Neues und Unerhörtes. Rückständige Forschung von heute, die darin eine mäandrische Utopie sieht, muß allerdings verstummen, weil Hirtenflötentempo und idyllische Pfarrhausruhe jenseits des heutigen Geschehens vegetieren. Das Geheimnis dieser Rilkeschen Heutigkeitsepoche ist identisch mit seiner Natur. Daraus entspringt die Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, aus der dann ihre Form, tätig zu sein, der große und gewissenhafte Schöpfungs- und Äußerungstrieb der Menschen von selber quillt. Viele, die über ähnliche Nervenschicksale verfügen, werden irre an sich selber und an der rückständigen Welt. Sie schließen faule Kompromisse und besudeln mit Lüge und falscher Schamhaftigkeit ihr pochendes Verantwortlichkeitsgefühl. Mombert,

Dehmel, Else Lasker-Schüler warfen den snobistischen Plebs wie Gerümpel beiseite und hißten über das Neuland der Seele die Fahne der Wahrhaftigkeit. Rilke schließt sich brüderlich dieser Reihe an und wächst über die Zeit hinaus. Manchmal ist sein flagellantischer Bekennermut wie ein Schleier über Haupt und Herz gestülpt. Er tastet wie ein Blinder und fühlt instinktiv den schmalen Steg über schroffste Abgründe. Ich zitiere dazu folgendes Gedicht aus den „Neuen Gedichten", erster Teil, das „Die spanische Tänzerin" betitelt ist:

„Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
eh' es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
zuckende Zungen streckt —: beginnt im Kreis
naher Beschauer hastig, hell und heiß
ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.

Mit ihrem Blick entzündet sich ihr Haar
und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
aus welcher sich, wie Schlangen, die erschrecken,
die nackten Arme weg und klappernd strecken.

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
nimmt sie es ganz zusamm' und wirft es ab,
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
und flammt noch immer und ergibt sich nicht —

Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinen Füßen."

Hier geht die Gleichniskunst auf ein Tiefstes zurück. Auf die Erhitzung des Blutes, auf die Gebärde der Leidenschaft, auf das Ansetzen, Auffunkeln, Lodern und Verglühen der Sinnlichkeit. Gewandung, Geste und stilisierte Linie sind nur Mittel, den sinnlichen Eindruck zu schattieren. Köstlicher noch dünkt mich das ruhige, wie in Marmor Gehauene, ganz Psychische der Blinden:

„Sie saß so wie die anderen beim Tee.
Mir war zuerst, als ob sie ihre Tasse
ein wenig anders als die andern fasse.
Sie lächelte einmal. Es tat fast weh.

Und als man schließlich sich erhob und sprach
und langsam und wie es der Zufall brachte
durch viele Zimmer ging (man sprach und lachte),
da sah ich sie. Sie ging den andern nach,

verhalten, so wie eine, welche gleich
wird singen müssen und vor vielen Leuten;
auf ihren hellen Augen, die sich freuten,
war Licht von außen, wie auf einem Teich.

Sie folgte langsam und sie brauchte lang,
als wäre etwas noch nicht überstiegen;
und doch: als ob, nach einem Übergang,
sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen."

Hier gruppiert sich das ganze Schwergewicht auf die zwei Zeilen:

„auf ihren hellen Augen, die sich freuten,
war Licht von außen, wie auf einem Teich."

Rilke hat unzähligemal das Gefühl, die seelische Differenziertheit der Blinden modelliert, aber nie so restlos ausgeschöpft wie hier. Maeterlinks und d'Annuncios Blindenpsychologie verblaßt dagegen wie eine Ampel in der heißen, gleißenden Mittagssonne.
An die weniger tieffühlenden Konglomerate wenden sich die Gedichte: „Der Panther", „Das Karussell", „Der Marmorwagen".
Man hört sie vielfach von Vortragspulten herunter, und ihre ebenmäßige Struktur, ihre somnambule Sicherheit in den Konturen und Flächen hat sich in die Nerven der jüngsten Dichter wie ein Vermächtnis gebleit. Georg Heym, dieser frühverstorbene Dichter, hat sicher diese Zugespitztheit des Erlebnisses als eine kostbare Tradition weitergebaut. Bemerkenswert ist in diesem ersten Bande der „Neuen Gedichte" das Selbstporträt, dem ein Bildnis des Vaters voran-
geht.

Selbstbildnis aus dem Jahre 1906.

„Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.

Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
doch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant."

Hier wird man wiederum an die Technik Rodins gemahnt, die Rilke im Anschaun einer Maske unglaublich sicher so charakterisiert:

„Man fühlte, was Rodin anregte, diesen Kopf zu formen, den Kopf eines alternden, häßlichen Mannes, dessen gebrochene Nase den gequälten Ausdruck des Gesichtes noch verstärken half; es war die Fülle von Leben, die in diesen Zügen versammelt war; es war der Umstand, daß es auf diesem Gesichte gar keine symmetrischen Flächen gab, daß nichts sich wiederholte, daß keine Stelle leer geblieben war, stumm oder gleichgültig. Dieses Gesicht war nicht vom Leben berührt worden, es war um und um davon angetan, als hätte eine unerbittliche Hand es in das Schicksal hineingehalten wie in die Wirbel eines waschenden, nagenden Wassers. Wenn man diese Maske in

Händen hält und dreht, man ist überrascht von dem fortwährenden Wechsel der Profile, von denen keines zufällig ist, ratend oder unbestimmt. Es gibt an diesem Kopf keine Linie, keine Überschneidung, keinen Kontur, den Rodin nicht gesehen und gewollt hat. Man glaubt zu fühlen, wie einige von diesen Furchen früher kamen, andere später, wie zwischen dem und jenem Riß, der durch die Züge geht, Jahre liegen, bange Jahre, man weiß, daß von den Zeichen dieses Gesichtes einige langsam eingeschrieben wurden, gleichsam zögernd, daß andere erst leise vorgezeichnet waren und von einer Gewohnheit oder einem Gedanken, der immer wieder kam, nachgezogen wurden, und man erkennt jene scharfen Schatten, die in einer Nacht entstanden sein mußten, wie vom Schnabel eines Vogels hineingehackt in die überwache Stirn eines Schlaflosen. Man muß sich mühsam erinnern, daß alles das auf dem Raume eines Gesichtes steht, so viel schweres, namenloses Leben erhebt sich aus diesem Werke. Legt man die Maske vor sich nieder, glaubt man auf der Höhe eines Turms zu stehn und auf ein unebenes Land herabzusehen, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind. Und hebt man sie wieder auf, so hält man ein Ding, das man schön nennen muß um seiner Vollendung willen. Aber nicht aus der unvergleichbaren Durchbildung allein ergibt sich diese Schönheit. Sie ent-

steht aus der Empfindung des Gleichgewichtes, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen. War man noch eben ergriffen von der vielstimmigen Qual dieses Angesichtes, so fühlt man gleich darauf, daß keine Anklage davon ausgeht. Es wendet sich nicht an die Welt; es scheint seine Gerechtigkeit in sich zu tragen, die Aussöhnung aller seiner Widersprüche und eine Geduld, groß genug für alle seine Schwere."

Wie hingeschnellt auf die letzte Möglichkeit des Vergleiches Rilkes Bilder manchmal sind, habe ich mit einigen Beispielen aus dem „Buch der Bilder" bereits anzudeuten versucht. Der zweite Teil der „Neuen Gedichte" ist damit noch unendlich reicher beladen. Dieses Buch halte ich unbedingt für das reifste und geschlossenste, das Rilke je geschaffen. Hier gibt er vollends (mit einem schönen Worte Wilhelm Michels in bezug auf das „Buch der Bilder" zu reden), „hier gibt er den Traum der Träne, er gibt jene letzte entlegenste Wirklichkeit, von der auch in dem Worte Pindars die Rede ist, wenn er vom Wesen des Menschen sagt: es ist der Traum eines Schattens."

Dieses Buch mit all seinem Verzicht auf Dagewesenes, Unpersönliches, Unerlebtes, all seiner Auflösung und Umstilisierung; mit seinem Hysterischen, Abseitigen

und Abnormen, ist stilvoll im höchsten Grade. Es ist in jedem Betrachte ein gewaltiges Buch. Alle Motive sind gültig ausgebildet, daß sie für jeden gelten. Das meiste dieser Materie ist nicht hymnisch, nicht dionysisch, in keinem, auch nicht dem entferntesten Sinne. Einzelheiten will ich nicht anführen, wiewohl jedes Gedicht dazu reizen könnte, es dem rückständigen Plebs als eine köstliche Narde unter die Nase zu halten. Alle diese Gedichte tragen im wesentlichen die Züge, auf deren Verfeinerung schon im Verlauf des Vorhergehenden hinlänglich exemplifiziert worden ist. Nicht als ein zu erläuterndes Beispiel, sondern als eine ganz zufällige, aber ganz typische Probe setze ich das Gedicht „Dame auf einem Balkon“ hierher.

„Plötzlich tritt sie, in den Wind gehüllt,
licht in Lichtes, wie herausgegriffen,
während jetzt die Stube wie geschliffen
hinter ihr die Türe füllt,

dunkel wie der Grund einer Kamee,
die ein Schimmern durchläßt durch die Ränder;
und du meinst, der Abend war nicht, ehe
sie heraustrat, um auf das Geländer
noch ein wenig von sich fortzulegen,
noch die Hände, — um ganz leicht zu sein:
wie dem Himmel von den Häuserreihn
hingereicht, von allem zu bewegen.“

Versucht man nun nach diesen letzten Gedichtschöp-

fungen Rilkes eine Ausdeutung der überfüllt wankenden Formen zu definieren, so wird man ohne weiteres das Signum der überdimensionalen Verfeinerung des Nervensystems, einer maßlosen Sensibilität, einer schöpferischen Hysterie darauf anwenden müssen. Darin beruht der Rhythmus, der Stil und die äußere Melodie. Verkennen wir nicht, daß Rilke slavischen Bluteinschlag hat. Er hat chopinsche Süße und orphische Dunkelheit, das Prestissimo von Nietzsche und die Kühle des Moskauschen Kremls. Das Gerippe der Rilkeschen Gedichte ist gänzlich aus Musik gebaut. Der Reim, als ein geschmeidiges Bindemittel der Bildquadern, ist in seiner Vielgestaltigkeit schier unerschöpflich. Hier mißachtet der große Schüler das Dogma des großen Magisters und erhebt den Reim zu einer Selbstherrlichkeit, die stellenweise zur Absurdität führt, zu einem schillernden Spiel. (Immerhin haben jene Nörgler, die hiervon als von einem Zieratshämmern und Kunstglasblasen sprechen, halt zu machen und den Hut zu ziehen.) Rilke verwendet mit äußerster Konsequenz grammatische Reime, Schlagreime, Reime fürs Auge, Binnenreime aller Art. Kein Vers fast ist ohne Alliteration oder Assonanz. Das Enjambement wird mit Meisterschaft gehandhabt und legt sich wie ein schillernder Schleier über das Satzgefüge. Synkopen dienen dazu, den Takt zu längen oder ihn zu durchbrechen. Freie

Rhythmen wiegen vor und lösen in ihrem tänzelnden Vorüberhuschen die letzte Tiefe der von Verlaine geforderten Musik. Man lese daraufhin diese Strophen aus dem Gedicht „Absaloms Abfall“:

„Der König hatte geboten,
daß man den Schönen schone.
Doch man sah ihn ohne
Helm an den bedrohten
Orten die ärgsten Knoten
zu roten Stücken von Toten
auseinanderhaun.
Dann wußte lange keiner
von ihm, bis plötzlich einer
schrie: Er hängt dort hinten
an den Terebinthen
mit hochgezogenen Braun.“

„Als besonders charakteristisch für Rilke dürfte wohl die Verwendung der Alliteration empfunden werden. Sie hat jedoch nicht wie im altgermanischen Verse keine feste Stelle, hebt auch nicht bloß etwa die Hauptworte hervor, sondern wirkt, nur hier und da aufs zierlichste eingestreut, als Verbindung der Glieder und macht die Verse Rilkes, statt wie die germanischen Stäbe ihre Verse schwerer und wuchtiger, nur leichter und gleitender. Rien qui pèse et vien qui pose! —

Und hier sind wir bei dem Punkte angelangt, der die Form Rilkes unterscheidet von anderen Stilen, die,

wie der spätere Minnegesang oder die Meistersingerkunst, alle diese Stimmittel verwandten. Während diese in zopfigen Formelkram und pendantische Künstelei verfielen, ist die Kunst Rilkes gerade durch die souveräne Freiheit charakterisiert, mit der alle diese Verswirkungen angebracht sind. Aus altem Mittel wird bei ihm ein ganz neues.“ (Richard Freienfels.)

VI

Zwischen dem „Buch der Bilder“ und dem „Stundenbuch“ liegen vier einsame Jahre. Jahre der Anspannung und des gänzlichen Nach-innen-Horchens. Jesus, der, um sich zu vollenden, vierzig Tage und vierzig Nächte in die Wüste ging, schien dem Dichter wie eine plastische Theorie des Absonderungsbedürfnisses. Gott, der in den „Geschichten“ von Hand zu Hand ging — eine urlebendige, magnetische Kette, — dann tiefer bohrte und die Dinge tyrannisierte, und durch sie geschah: Gottwerdung der Dinge — dieser Gott verlangte gebieterisch eine von allem isolierte Hingabe. Heiligwerdung der Dinge, dieses Blut im aufglühenden Gralsgefäß kam wie eine dunkle Heilsahnung schon in den frühen Gedichten herauf:

„Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern.
Die Dinge singen hör' ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm,
ihr bringt mir alle die Dinge um.“

Hier war es noch das „Göttliche“ in den Dingen, das vor der Profanierung durch unreine Hände geschützt werden sollte. Die Gottwerdung der Dinge aber, die Wiedergeburt, ist das ansteigende Niveau der trächtigen Wartezeit zum „Stundenbuch“. Nagendes Heimweh ist die Überschrift dessen, was im untersten Grunde dieses Alleinseins wühlte und zerwühlte. Ganz in das härne Gewand des mittelalterlichen Mönches gehüllt, voll asketischer Inbrunst, bereitet sich der Dichter auf die Ausgießung der Erleuchtung vor als ein systematischer Sucher:

„alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.
Ich aber will dich begreifen,
wie dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift
dein Reich.
Ich will von dir keine Eitelkeit,
die dich beweist.
Ich weiß, daß die Zeit
anders heißt
als du.
Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinen Gesetzen Recht,
die von Geschlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind.“

Vielleicht spricht kein Gedicht den ganzen Geist des

Buches klarer und wesentlicher aus, als gerade dieses Gedicht. Gott und die Erde als Einheit zu erfassen, ist des Suchers lauterste Gebärde und Begierde. Ohne das flutende Leben zu umgehen, ohne erdhaftes Schmerzgefühl ist für Rilke das Gotterkennen und Gottdienen eine Utopie. Fast programmatisch drückt er das so aus: „Wie die Schwerkraft das allgemeinste und stillste Gesetz ist, so ist die Frömmigkeit, die ich meine, nichts anderes als eine stete und stille Schwerkraft, welche aus den Tiefen Gottes auf die Seele wirkt und die Gesichter hinunterzieht in Schatten und Nachdenklichkeit. Die Richtung auf Gott zu kann der Richtung zur Erde hin nicht entgegengesetzt sein. Es gibt nichts Weiseres als den Kreis. Der Gott, der uns in den Himmeln entfloh, aus der Erde wird er uns wiederkommen."

Das ist wie eine verklauselierte Formulierung des Pantheismus, der Vorstufe zum Mystizismus. Aber den eigentlichsten Wesenskern des Pantheismus hat Rilke nie aufgebohrt, sondern ging darüber hinweg zur langsamen Heranreife. Das Anfangserlebnis der Mystik Rilkes liegt klar und deutlich in den Geschichten vom lieben Gott aufgezeichnet, als eine methodische Erziehung zum Reifwerden. Reifwerden ist das Grundthema der Erziehung zur Mystik, und die Psychologie, das Mittel dieser systematischen Erziehung, habe ich, wenn auch nur andeutungsweise,

in einigen Sätzen zu den „Geschichten vom lieben Gott“ gezeichnet. Rilkes Abstammung und gesamte Veranlagung machten ihn besonders qualifiziert zur stufigen Heranreifung; daß das Anfangsstadium dazu bei ihm bedeutend spezifischer ausgedrückt ist, als ein mystisches Wachstum und Entwicklungserlebnis, denn bei anderen Menschlichkeiten, liegt eben wiederum in der Herkunft begründet. Es war nicht wie bei vielen Mystikern spontan, sondern vorbestimmt. Ein wachträumendes Emanzipieren von allen visuellen Vorstellungen bei dem schaukelnden Hinübergleiten der Seele in Schlafentrücktheit. Ausscheidung des umgrenzten „Ichs“ und Einsetzung des rhythmisch stark bewegten, vorausflutenden Einheitsgefühles, das alle Trennungen aufhebt und mit einem orgiastischen Begleitgefühl sich selbst ganz wesenlos und sekundär erscheinen läßt. Daß hier ein unterst strömendes erotisches Gefühl, als welches die Gottliebe des Mystikers sich letzthin entpuppt, seinen Ursprung hat, wird im „Stundenbuch“ sehr eindeutig und zwingend ausgedrückt:

„Und meine Seele ist ein Weib vor dir
und ist wie der Naëmi Schnur, wie Ruth.
Sie geht bei Tag um deiner Garben Hauf
wie eine Magd, die tiefe Dienste tut.
Aber am Abend steigt sie in die Flut
und badet sich und kleidet sich sehr gut

und kommt zu dir, wenn alles um dich ruht,
und kommt und deckt zu deinen Füßen auf.
Und fragst du sie um Mitternacht, sie sagt
mit tiefer Einfalt: Ich bin Ruth, die Magd.
Spann deine Flügel über deine Magd.
Du bist der Erbe . . .
Und meine Seele schläft dann, bis es tagt,
bei deinen Füßen, warm von deinem Blut.
Und ist ein Weib vor dir. Und ist wie Ruth."

Im Gegensatz zu den großen Theoretikern des Pantheismus ist Rilke sich von Anfang an klar, daß Gott durchaus nicht wie ein riesenhafter Magnetismus das All durchströmt und sich dieser Kraft des Alles-Anziehenden bewußt ist. Wenn es diesen „Allgott" an irgendein Geschehen bindet, so ist dies schlechterdings eine Konzession an die Form, die irgendein absolut Daseiendes benutzen muß, um nicht in sich zu zerfallen. Trotzdem sagt er (und verachtet damit die ganze Gestaltung) von Gott:

„Du bist der tiefste Mittellose,
der Bettler mit verborgenem Gesicht;
du bist der Armut große Rose,
die ewige Metamorphose
des Goldes in das Sonnenlicht.
Du bist der leise Heimatlose,
der nicht mehr einging in die Welt;
zu groß und schwer zu jeglichem Bedarfe."

Dieser Zwiespalt zwischen der orgiastischen Ge-

schlechtlichkeit und dem orphischen Nichts spaltet keinesfalls die Komposition des Buches, sondern unterminiert die Theorie des Zuendekommens. Wie ein fremder Keil steht das Kapitel von der Pilgerschaft darin. Und erst das Schlußkapitel von der Armut und vom Tode begibt sich auf realen Boden. Auch wenn Rilke sich oft und oft gegen die gewaltsame Gottauffassung des Christentums wehrt — die Lehre Jesus von dem Bevorzugtsein der Armen spinnt er weiter aus und kommt zu überraschenden Antithesen. Ich stehe nicht an, die Partien des „Stundenbuches", die sich, man könnte fast sagen, flagellantisch der Armen annehmen, als die wertvollsten und unanfechtbarsten voranzustellen. Hier blüht dichterische Ausdeutung himmelhoch auf. Ein paar Proben können nur förderlich wirken und aufklären:

„Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein,
drin wandelt sich das Ewige zur Speise,
und wenn der Abend kommt, so kehrt es leise
zu sich zurück in einem weiten Kreise
und geht voll Nachklang langsam in sich ein.
Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein.

□

„Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand.
Sie nimmt nicht, was Erwachsene verlangen;
nur einen Käfer mit verzierten Zangen,
den runden Stein, der durch den Bach gegangen,
den Sand, der rann, und Muscheln, welche klangen;

sie ist wie eine Wage aufgehangen
und sagt das allerleiseste Empfangen
langschwankend an mit ihrer Schalen Stand.
Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand.

□

Betrachte sie, und sieh, was ihnen glidhe:
sie rühren sich wie in den Wind gestellt
und ruhen aus wie etwas, was man hält.
In ihren Augen ist das feierliche
Verdunkeltwerden lichter Wiesenstriche,
auf die ein rascher Sommerregen fällt.

Außerordentlich eigen berührt den Wissenden Rilkes Anrennen gegen die großen Städte mit ihren wahnsinnig gesteigerten Kulturen, gegen den Snobismus des Geldes. Rilke, der die flutende Vitalität großer Metropolen durchschwamm, sie erlebte und umformte und in die großen Dingreihen einstellte, mußte zur Verneinung der Massenanhäufung kommen aus seinem mönchischen Absonderungsbedürfnis heraus. Seine Anklagen sind von der Theorie des Reifwerdens für Gott zu verstehen, aber doch nicht ganz zu deuten. Letzten Endes geben sie sich doch als eine kulturfeindliche Aktion, die blindlings alle guten Keime des Fortschrittes absägt.

„Die Städte aber wollen nur das Ihre
und reißen alles mit in ihren Lauf.
Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere
und brauchen viele Völker brennend auf.

Und ihre Menschen dienen in Kulturen
und fallen tief aus Gleichgewicht und Maß
und nennen Fortschritt ihre Schneckenspuren
und fahren rascher, wo sie langsam fuhren,
und fühlen sich und funkeln wie die Huren
und lärmen lauter mit Metall und Glas.

Es ist, als ob ein Trug sie täglich äffte,
sie können gar nicht mehr sie selber sein;
das Geld wächst an, hat alle ihre Kräfte
und ist wie Ostwind groß, und sie sind klein
und ausgehohlt und warten, daß der Wein
und alles Gift der Tier- und Menschensäfte
sie reize zu vergänglichem Geschäfte."

Als Mittel zum Zweck wird man dieses Anrennen allenfalls gelten lassen, und dem Mystizismus sind dadurch sicher neue Wegweiten geebnet. Verwahren muß man sich aber gegen jene gewaltsame und einseitige oberlehrerhafte Auslegung, die das „Stundenbuch" als eine moderne Hauspostille anpreist. So wenig wie vor zweieinhalbhundert Jahren der „Cherubinische Wandersmann" des Angelus Silesius Gemeingut aller Komplexe ward, so sehr wird auch dem heutigen raschlebigen und gehetzten, hetzenden Geschlecht dieses Buch vorübergehen. Nur wenige werden seinen Gehalt ausschlürfen wie einen seltenen, süßbetäubenden Wein, der einen Rausch erzeugt, in dessen Transzendenz alle erdhaften Emotionen aufgehen wie ein dünner Rauch.

Die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ sind ihrer ganzen Anlage nach und auch kompositionell eine praktische Nutzanwendung des „Stundenbuches“ auf ein Objekt. Es ist ein Werk, das erst sehr langsam aufgeht und mit seiner verklauselierten Ethik eine unerhörte Anspannung der Nerven erfordert. Traumgesicht an Traumgesicht reiht sich auf. Ein transzendentales Ahasverleben im Grunde; denn das mörderische Gelüst, das einem Phantom nachjagt, bleibt unerlöst, wie der Traum letzten Endes auch nur ein gespenstischer Schatten ist. Dieser Letzte eines alten abgebrauchten dänischen Adelsgeschlechtes wankt unter der Last der Unruhe, die ihn von Ort zu Ort, von Ding zu Ding hetzt. Spuk und Traum, fiebernde Phantasie und gespenstische Erinnerung quälen diesen Traumtänzer bis zur Erschöpfung. Die suchterische Vitalität treibt ihn dem Mystizismus in die Arme. Er endet, äußerlich zerschlagen und innerlich erlöst, als ein Armer unter ganz Armen. Ein jenseitiger Franziskus, ein mönchischer Sonderling des neuen Allgefühls.

Die Fabel dieser Aufzeichnungen von den Begleiterscheinungen zu schälen, wäre Mord. Roman im traditionellen Sinne ist das Buch nicht, aber sicherlich eine Vorstufe zu einer neuen Epik, die, parallel mit der analytischen Verkrampftheit Heinrich Mannscher Epik laufend, zu einem gleichen Ziele führt,

dessen Morgenrot schon zu tagen beginnt. Sprache und Stil der Aufzeichnungen sind eine letzte Konsequenz der Heutigkeit. Ihre Existenzmöglichkeit, ihre Notwendigkeit wird die Sprache des Alltags, des literarischen Marktes erst in hundert Jahren vielleicht erfassen und begreifen.

Mit diesen „Aufzeichnungen" schließt die lange Reihe der dichterischen Werke Rilkes. Ich will mich jedoch nicht zur Formulierung des Schlußwortes begeben, ehe ich nicht auch zweier Bücher Erwähnung getan habe, die Rilkes Einfühlung in die Kunstwerke anderer Komplexe beleuchten. Ich meine die beiden Monographien „Worpswede" und „Rodin". Die aquarellistische Zartheit der Worpsweder Schule hatte auf Rilkes eigene Gestaltung einen ganz wesentlichen Einfluß. Dieser Einfluß zeigt sich in den wertvollsten Gedichtschöpfungen jener Periode, die ich schon einmal als die subjektiv-malerisch-romantische genannt habe. Man muß Rilkes Monographie über Worpswede gelesen haben, um das Unausgesprochene in vielen Gedichten vollauf verstehen zu können. Und das Buch selbst ist von einer analytischen Kraft, von einer spiegelnden Schärfe, wie kaum ein Werk, welches das Wesen der Landschaftsmalerei deutet. Auf die Monographie über Rodin habe ich schon mehrfach hingewiesen und ein paar markante Stellen daraus zitiert. Heil jedem Künstler, der solch einen

Propheten findet. Jeder, dem Rilkes dichterisches Werk noch wie ein siebenmal versiegeltes Buch vor Augen liegt, sollte zuerst nach diesen Monographien greifen, diesen Büchern von der Kunst und an die Kunst. Und ich bin gewiß, daß auch jene Hämlinge ihr Krähen einstellen werden, die in ihrer strafbaren und klotzigen Unwissenheit diesen beschämenden und unerlaubten Ausruf in einem weitverbreiteten Journal drucken durften: „‚Laurids Brigge' ist ein Schandfleck in der deutschen Literatur, ein Geschwür, das ausgebrannt werden müßte von Staats wegen. Denn wir müssen uns für uns und unsere Kinder erhalten."

VII

Rilkes Stellung in der Literatur schon heute als eine abgeschlossene und endgültige Spitze zu betrachten, dünkt mich verfrüht. Der Dichter, dessen Produktivität außerordentlich reich ist, hat sicher noch nicht die Mittagshöhe seines Schaffens überschritten, obwohl Werke wie das „Stundenbuch" und das „Buch der Bilder" als eine einzigartige reife Tat dastehen. Was noch zu erwarten ist, kann auch nicht im entferntesten erahnt werden. Soviel aber steht fest, daß die „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" nur einen Ruhepunkt bedeuten. Ein Durchgang zu neuen Zielen. Der Dichter setzt sich immer größere Ziele,

und seine Kraft ist von einem wühlenden Feuer. Er ist anspruchsvoller geworden und hat die dünne, sehnsüchtige Verträumtheit seiner Jugend abgetan wie ein zu eng gewordenes Gewand. Er hat aufgehört, die schmerzlichen Wesen des Dichters: außerhalb der ragenden Geschehnisse zu stehen und von einer abgesonderten Warte aus die Tragik des Lebens zu erfassen, seine Schönheit zu bannen und zum wesentlichen Format einer Schöpfung zu schweißen — er hat aufgehört, dieses zur alleinseligmachenden Methode zu erheben. Er arbeitet wie jeder ernste Berufene und Verantwortliche mit einer verbissenen Zähigkeit weiter. Nur werden die Verse anders entstehen wie ehedem, wenn sie ewiges Leben gewinnen sollen: „Ach, mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, und dann ganz zum Schluß, vielleicht konnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) — es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der anderen gleicht, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Und es genügt auch

noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß doch die große Geduld haben, zu warten, bis sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht."

Ergreifender aber noch sehe ich dieses ausgedrückt in den Versen, mit welchen ich den Aufsatz beschließen möchte.

Der Einsame.

„Nein: ein Turm soll sein aus meinem Herzen
und ich selbst an seinen Rand gestellt:
wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen
und Unsäglichkeit, noch einmal Welt.

Noch ein Ding allein im Übergroßen,
welches dunkel wird und wieder licht,
noch ein letztes sehnendes Gesicht
in das Nie-zu-stillende gestoßen,

noch ein äußerstes Gesicht aus Stein,
willig seinen inneren Gewichten,
daß die Weiten, die es still vernichten,
zwingen, immer seliger zu sein."

Der moderne Dichter wird gedruckt bei F.E.Haag, Melle i.H.für den Verlag Wilhelm Borngräber Die Einbände liefert die Buchbinderei Wübben & Co. Berlin nach Entwürfen des Verlegers